

*В.В. Деменова*

### **Сакральное искусство Непала в свете художественных процессов XX в.**

На сегодняшний день Непал является одним из самых развитых центров буддийского искусства. В этом регионе, несмотря на возникавшие политические сложности, к счастью, не была прервана художественная традиция – участь, которая постигла в XX в. Тибет, Китай, Монголию, Россию (Бурятия, Калмыкия, Тува). Именно в долине Катманду сегодня производится и создается, в том числе и по заказу российских дацанов, огромное количество скульптуры, пишутся тханки, продолжается передача из поколения в поколение мастерства деревянной резьбы и чеканки по металлу. Прекрасной иллюстрацией неугасающего таланта непальских мастеров (зодчих, резчиков по дереву, мастеров по металлу, живописцев) может служить предпринятая в период с 2008 по 2010 гг. реставрация ступы Сваямбхунатх в Катманду, участниками которой стали более 70 неварских мастеров под руководством Тсеринг Геллек, дочери Тартанг Тулку Ринпоче<sup>1</sup>.

Однако работы неварских художников XX–XXI вв. – зеркало неоднозначных и сложных процессов, касающихся сохранения и развития традиционного сакрального искусства в современном мире. По сути, буддийские художники сегодня оказываются в ситуации свободного выбора между художественными линиями преемственности и поиском своего собственного стиля, почерка; между жизнью внутри мастерской и индивидуальным творческим путем развития; между аскетичным, суровым путем создания одной тханки в течение года и «быстрым искусством на продажу».

И хотя в долине Катманду до сих пор сохраняется традиционная цеховая система мастерских, в которых передача художественного навыка осуществляется с самого раннего возраста, наряду с действительно восхитительными по своей глубине произведениями появляются «поточные», «массовые» образцы. Благодаря спросу, сформированному «увлеченными Востоком» западными туристами, опасная коммерциализация искусства приводит его к де-сакрализации. Даже при сохранении всех внешних правил создания изображений из них нередко уходит главное – воплощение живого, визуализированного Образа, явленного через глубокую медитацию мастера или сделанного под руководством Учителя, что также может интерпретироваться как подрыв глубокой духовной основы передачи традиции, когда возвращение, восхождение художника шло долгими годами не только в области овладения ремеслом, но главное – в тесном контакте и при помощи гуру, ламы.

---

<sup>1</sup> В октябре 2011 г. Тсеринг Геллек выступала с презентацией фильма об этом событии в Rubin Museum в Нью-Йорке. О преемственности искусства неварских зодчих см.: Raimund O.A. Beger-Ritterspach. Golden Peaks and Tinkling Bells: Gilt Metal Craft in Kathmandu Valley Architecture // Marg. Magazine of Art. 2011. Vol. 62. № 1.

Эта непростая современная ситуация отчасти дополняется тем, что в Непале на протяжении многих веков были близки художественные традиции индуизма и буддизма. И, как следствие, на внутренний и западный рынок сегодня нередко попадают работы художников, прекрасно владеющих ремеслом, искусством иконометрии и знанием иконографии, но производящих с равной легкостью и буддийские, и индуистские изображения. Производство в пределах одной мастерской изображений божеств обеих традиций было известно и в средневековый период. Оно отчасти подтверждается иконометрическими изводами, включающими в себя прорисовки пантеонов обоих религиозных течений (иконографические прорисовки XV в., Непал, собрание LACMA), а также фактами сходной иконографии (например, образы Индры и Локешвары в позе махараджалитасана). Но в работах раннего периода хоть и слабо, но все же уловимы различия не только в области иконографических особенностей и черт, которые могли отличаться как раз-таки лишь деталями, но и в образном, интонационном решении. Можно отметить, что скульптурные образы индуистских божеств даны чуть более телесно, характер поверхности скульптуры чуть более плотный, не так сглажен, как в буддийских образах бодхисаттв. На примере золоченой скульптуры эти тонкие нюансы хорошо заметны<sup>2</sup>.

В современных же работах – и в живописи (например, работы Лок Читракара), и в скульптуре (например, тонко проработанные непальские вещи из частных коллекций, представленные на выставке «От Тибета до Урала. Великий путь» в Музее истории Екатеринбурга в мае 2012 г.) – эти интонационные, образные черты подменяются общей декоративностью, тщательной, нередко показной, слишком утонченной проработкой орнаментальных поверхностей в тханках или скульптурах. Само по себе усиление декоративности не несет в себе ничего негативного. Однако существует огромная разница между классическими образцами скульптуры и тханок, в которых «декоративно-орнаментальное» выполняет функцию не столько украшения, сколько является божеством, его проявленной сутью на орнаментальном уровне (что очень точно было определено П. Флоренским – «орнамент облакает наглядностью мировые формулы бытия») и современными работами, где декоративное начало выходит на первый план, а умелость мастера свой кричащей активностью затмевает собой собственно цель произведения – изображение божества. В своей работе «Анализ пространственности и времени в художественных произведениях» П. Флоренский писал: «Если орнамент кажется лишенным трансцендентного содержания, то это – по малой доступности его предмета сознанию, не привыкшему к орлиным взлетам над частным и дробным. <...> Отвлеченное украшение, рассматривающееся как таковое, возникает только в дробящихся и лишенных цельности культурах, и притом свойственно лишь общественным слоям, утратившим живую связь с народным сознанием и потому не умеющим оправдать себя онтологически. Тут только и проявляется орнамент в современном, т. е. обмирщенном, декоративном смысле. А в *цельных* культурах

---

<sup>2</sup> Более подробное раскрытие этой темы предпринято в выпускной квалификационной работе С.Е. Винокурова «Иконографические особенности непальской металлической скульптуры XII–XVII вв.», защищенной на кафедре истории искусств УрФУ в 2012 г.

орнамент всегда был искусством прикладным, если под таковым разуместь всякое искусство, направляющее непосредственно не на отвлеченную и самостоятельно взятую красоту, а на *целое* культуры, где красота служит лишь критерием воплощенной истины»<sup>3</sup>.

В качестве классических работ, в которых орнаментально-декоративное начало является продолжением божества на ином уровне, входит в переливчатые, фактальные соотношения с общей пластикой, абрисом, межпредметными паузами на уровне ритмических соотношений, можно привести скульптурные изображения пяти дхьяни-будд монгольского мастера XVII в. Дзанабадзара. В них различия, вернее, различные грани единой природы Амиабхи, Акшобхи, Ратнасамбхавы, Амогасиддхи и Вайрочаны как раз улавливаются в нагрудных украшениях и характерных мудрах каждого из дхьяни-будд. Кроме того, изображая ожерелья бодхисаттв или богинь, мастер должен был помнить, что изображает в ожерелье парамиту даяния, гравирова браслеты – парамиту нравственности, серьги – парамиту терпения, корону – парамиту созерцания, что давало талантливому мастеру еще один путь к созданию единой, глубокой образности на всех уровнях<sup>4</sup>. Небольшой иллюстрацией воздействия такой полноты отражения Абсолютной природы даже в украшениях сакральной скульптуры может служить история, зафиксированная «Синей летописью» Гой Лоцавы Шоннупэла, повествующая о том, что «однажды Намха Пэлсанпо рассказал, что видел, как его тело наполнилось светом, исходящим от украшения на браслете Сангье Донью (Амогасиддхи), держащего в руках чашу для подаяния (патра), сделанную из камня вайдурья и заполненную амритой, при этом он погрузился в глубокое сосредоточение ума»<sup>5</sup>.

Ярким примером различного понимания функций декоративности современными мастерами и мастеров XII–XVI вв. является изображение Зеленой Тары из Кливлендского музея, атрибутируемой как Тибет XIII в., но приписываемой школе непальского мастера Анико и «парафраз» на эту работу непальского художника Sundar Singwar (Непал, XX в.), демонстрирующее упрощенное понимание декоративности, низведенное до уровня схематичного копирования, существующего без осознания взаимосвязей между цветом, формой и ее линейно-орнаментальной проработкой. Эта современная тханка Зеленой Тары наряду с другими характеризует еще одну грань развития современного буддийского искусства Непала – путь стилизации или своеобразного художественного «историзма», предполагающего в своей основе художественное осмысление какого-либо выдающегося стиля (классическая золоченая скульптура Непала периода династии Маллов, китайская позолоченная скульптура периода Юнлэ, тибетские краснофоновые тханки XIII–XV вв., подражание непальским тханкам XVII в., раннему стилю Пала-Сена и т. д.). На наш взгляд, по сути, этот путь не является собственно путем развития, т. к. история буддийского искусства знает множество примеров, особенно в истории

<sup>3</sup> Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественных произведениях. М., 1993. С. 134–135.

<sup>4</sup> О данной символике см.: Ганевская Э.В., Дубровин А.Д., Огнева Е.Д. Пять семей Будды: Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ. М., 2004. С. 341.

<sup>5</sup> Гой Лоцава Шоннупэл. Синяя летопись. Перевод с тиб. Ю.Н. Рериха. СПб., 2000. С. 339.

Китая, когда мастера делали скульптуру «под Тибет XIII века», «под Непал XVI века» и т. д. Иллюстрируют это и работы непальского мастера Лок Читракара, представленные зрителю среди других на выставке, прошедшей в 2010 г. в Санкт-Петербурге и посольстве Непала в Москве, впервые широко представившей современное религиозное искусство Непала российскому зрителю. Екатеринбургский зритель мог познакомиться с массовой, поточной живописью Непала, созданной на рубеже XX–XXI вв., на выставке, проходившей в Центре современного искусства факультета искусствоведения и культурологии в УрГУ в 2010 г. Выставка «Современные буддийские тханки Непала» носила исследовательский характер и отражала интерес к современному буддийскому искусству Непала, возникший в среде коллекционеров и исследователей. На выставке были представлены работы из частной коллекции Александра Веревкина. Являясь своеобразным веянием XXI в., эти памятники отличаются от своих более ранних аналогов построением композиции, нетрадиционной цветовой гаммы с использованием сиреневых, почти черных, и коричневых оттенков, обильным применением золота и серебра и часто встречающимися «одинокими» изображениями.

Последнее наблюдение далеко не бесспорно и требует дальнейшего «насмотрения» произведений современных буддийских мастеров самых разных стран. И, тем не менее, говорить о том, что одиночные изображения божеств стали, по крайней мере, встречаться чаще, нежели среди непальских, тибетских, монгольских, китайских работ XVIII–XIX вв., можно. На первый взгляд, часто встречаемые «одинокими», т. е. без классического «окружения» или «семьи», изображения божеств могут быть легко объяснены «массовостью» произведений и необходимостью их быстрого воспроизводства. Чем меньше деталей, тем быстрее может быть готова тханка. С другой стороны, размышляя о выборе художниками такой иконографии, можно предположить, что оно не всегда связано с «упрощением» произведений, предназначенных для продажи. Возможно, появление «одинокими» тханок своеобразно отражает культивируемую индивидуализацию, присутствующую как в художественном сознании, так и в социокультурном дискурсе XX в., при которой художественная мысль меньше всего сосредоточивается на «всеобщей связанности» и «множественности проявлений». А, может быть, наше сознание не способно «читать» тханки как полноценную садхану, и такой «упрощенный» вид божеств только и может быть явлен и воспринят сегодня?

Наравне с этим можно привести прямо противоположный пример – скульптурное изображение «21 Тары», сделанное непальскими мастерами для дацана «Ринпоче Багша» (Улан-Удэ). Здесь каждая изображенная Тара является, по сути, «переливом», тонким откликом центральной скульптуры, каждая из них отлична от другой не только иконографическими деталями, но и едва заметными нюансами пластики лица, едва уловимой интонацией. Каждая является наглядным проявлением одного из постулатов буддизма «не-тождественности и одновременной неотличности». Кроме того, заслуживает особого внимания размещение скульптур в пространстве храма. Они находятся справа от центральной статуи Будды в закрытой стеклом нише. Золоченые скульптуры размещены на прозрачных подставках на голубом фоне; это абсолютно свежее, нетрадиционное не только оформление

алтаря, но и, если так можно выразиться, экспозиционное решение, как бы подчеркивающее относительность материала – позолоченной бронзы, создающей мандалоподобный эффект «проявляющихся» или «всплывающих» образов Тар.

Названные грани произведений современных непальских мастеров, в том числе и те, что касаются достаточно острых для традиционного сакрального искусства проблем, поднимают и еще один важный вопрос. Это та мера ответственности, которую должен осознавать исследователь, анализируя развивающуюся природу живой, пульсирующей, меняющейся в современном мире художественной традиции. И важность выбора, воспитания инструментов познания, которые должно применять, чтобы не пропустить, разглядеть, почувствовать и в новых формах «красоту и глубину религиозного искусства, и подлинную религиозность настоящего искусства вообще»<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Цит. по: Говинда А. Искусство как путь будущего: приветствие творчеству и вести Николая Рериха // Культура и время. 2012. № 1. С. 65.